和声艺术发展史

多声史前—十九世纪末

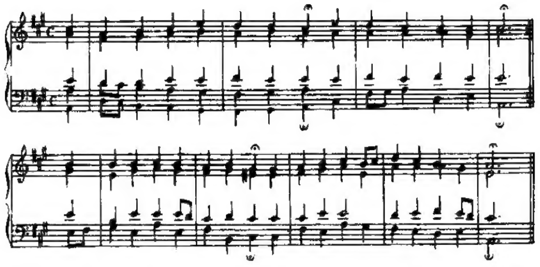
(四之二)

吴式锴

(三) 圣咏和声语言的展开与变化处理

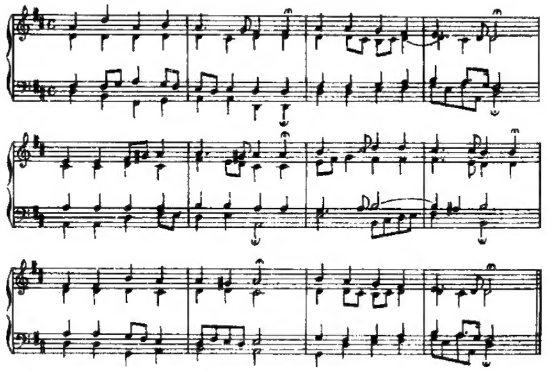
前面我们已论及巴赫在圣咏中所作的丰富多样的和声处理，从而在历史上把和声的技艺向前推进了一大步。这些多彩的和声手段十分优美地渲染了圣咏音乐的艺术情趣。巴赫则根据不同曲调的特殊涵义，有意地使用各种不同的和声语言，借以达到特定的艺术效果，展示不同的音乐意境。如在下面这首短小简洁的圣咏曲调中，巴赫只用了朴素精炼的自然音和弦。仅有的一个对比因素——A 大调的调外音升 E 也只是主调最亲密的平行小调的导音。以这些和弦构成的纯朴无华的和声陈述，使乐曲成为一幅气氛安祥的图画。

例 25 (原书例 93)　　巴赫：圣咏 42



当旋律有着较多展开的性质时，和声也就伴随着旋律的音调作较多的调性发展。如在下例中，当开始 4 小节以 D 大调的终止式完成了调内的和声陈述以后，随着旋律的展开，和声亦相应发展到主调临近的两调—— 属调 (A 大调) 与平行调 (b 小调)，最后则又以开始部分的终止音型，安稳地结束在主调上。全曲构成一个十分合乎逻辑的调性起伏。

例 26 (原书例 94)　　巴赫：圣咏 153



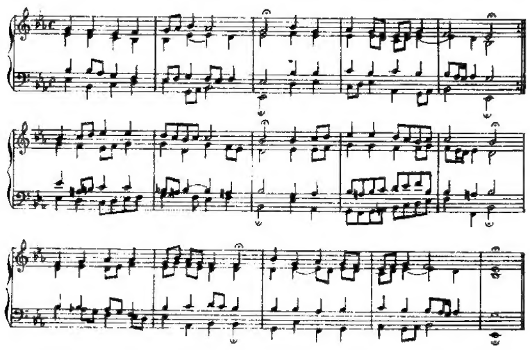
这种调的展开，其意义绝非只在于调性中心音的转移。我们更多感受到的，则是某调所属音列范围的突破—— 调外音的闯入，从而给音乐带来新的动力和紧张性。因此，调性的突破往往又会同时伴随着其它的手段，如主要声部的音区移动、织体节奏的紧张化等。以

1991 年。(英文)
10. 勋伯格　《基础作曲学》，纽约：麦锅山庄出版社，1967 年。(英文)
11. 爱德华　《曲调的艺术》，纽约：席曼出版社，1956 年。(英文)
12. 何查克　“言语音调与原始音乐”《音乐季刊》MQ 20/1934，页 452—466。(英文)
13. 威斯伯格　《曲调教科书》，阿姆斯特丹：1954 年。(英文，1950 年为荷文)
14. 柯林斯基　“曲调运行的一般动向”《民族音乐学季刊》，9/1965，页 240—246。
15. 梁铭越　“古琴曲‘碣石调·幽兰’的自律结构学”《音乐研究》，北京：人民音乐出版社 1/1991。

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

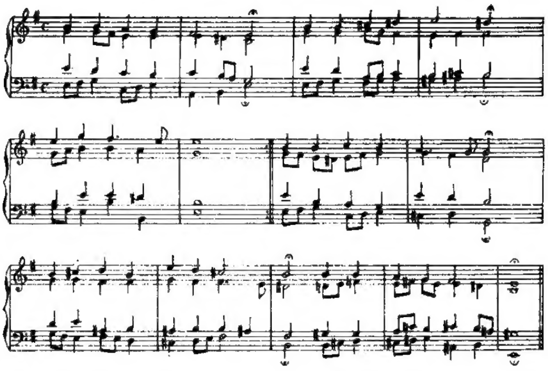
下面这首圣咏为例，在乐曲首尾两部分降 E 大调自然音和声的平和陈述之外，中间段落则采用调外音将音乐推入新的调性。同时由于旋律向上挺进，声部中又以连续 8 分音符促使节奏紧化。这便使中间部分有了较大的展开动力，与乐曲的首尾形成鲜明对比。

例 27（原书例 95）　　巴赫：圣咏 22



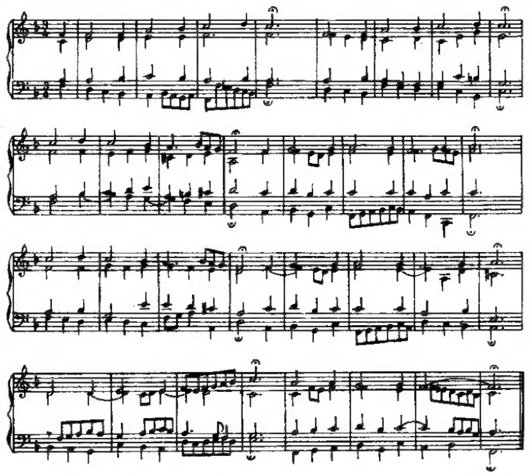
巴赫十分重视这种所谓调外“变音”在乐曲开展中所起的作用。他往往在同一首乐曲中使由此形成的半音和声成为推动音乐前进的动力。由于半音和声不仅加强声部横向运动的倾向性，并且还带来和弦结构的复杂化，为减七和弦等不协和音响的构成形式。这就必然在自然音和弦与半音化和弦之间造成和声色彩上的对比。如下例，当乐曲的开始两小节用纯粹自然音和声以下行级进的趋势完成终止式以后，第 3、4 小节旋律即刻转入向上推进时，和声也相应地以不协和的半音和声给与力度上的强化。至曲尾的 4 个小节，虽然旋律是曲首的再现，但半音和声却使这相同的旋律显示出全新的面貌。

例 28（原书例 96）　　巴赫：圣咏 138

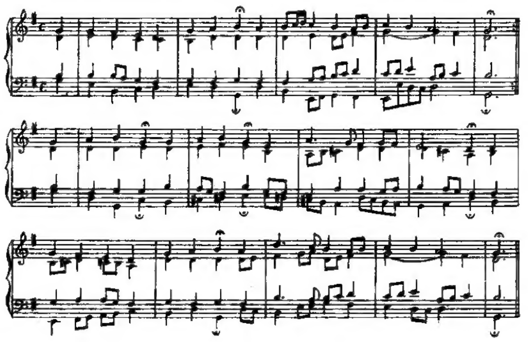


从上曲的首尾我们看到，巴赫将完全相同的曲调用不同的和声语言加以变奏性的处理，这就为他的后辈作曲家们开辟了一条进一步加强和声语言的丰富多变与更深地开拓和声表现力的新途径。巴赫除了在著名的《马太受难曲》中提供了伟大的范例以外，在短小的圣咏中也时常精巧地采用这一和声手法。试举两例加以比较说明。

例 29（原书例 97）　　巴赫：圣咏 143



例 30（原书例 98）　　巴赫：圣咏 14



在前一例曲首的连续两个 4 小节的乐句中，各自第 1 小节的和声是相同的，表现了乐思的统一性。之后则各按不同的方式发展：第 1 句以变格终止仍结束在主调上，但低声部的降 E 音多少有些向下属调推进的趋势；而第 2 个乐句则较彻底完满地将音乐转到属调（C 大调）。这就使同一旋律的反复在和声的变奏上具有调性发展的意义。这种和声变奏的手法不仅可在两个较完整的乐句中使用，当它出现在短小乐节的反复时，似乎更具有一种和声发展的更新感，如后一例第 5、6、7 小节中 4 音音组的两次和声处理。在此两例中，和声变奏手法也使用在乐曲的其它部位。如例 29 第 3 乐句与第 5 乐句之间；例 30 的开头与第 9、10、11 小节的旋律再现之间。前者是在和声功能基本相同的基础

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

上低声部作不同的进行，从而表现出由于和弦结构位置的区别而带来的和声进行力度强弱的差异；后者则表现为和声语言的简单明确与由于织体线条的加强以及调式音列的突破而造成的和声结构复杂化之间的对比。

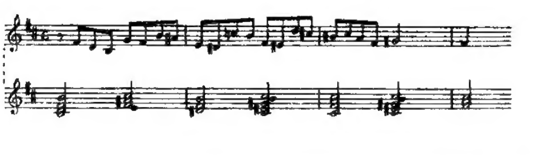
在巴赫的艺术生涯中，宗教音乐是他毕生创作的重要方面。无论是那些扣人心弦的受难曲，或是庄严肃穆的管风琴音乐，都充分反映出巴赫心灵中的宗教精神。然而，巴赫又是一个具有崇高艺术品格和精湛技艺的并与民俗文化息息相通的人。所以，他的作品往往体现了虔诚的心灵与高超的音乐语言的统一结合；同时也是对上帝的崇敬与对大众感情的亲密融汇。这在他用心灵谱写的 371 首圣咏中确实得到很好的展现。

（四）对位与和声的神奇一体化

我们知道，巴赫是继伟大的复调艺术大师帕莱斯特里那之后对复调音乐的卓越继承者。但由于他处在和声艺术蓬勃发展的时代，并且他本人又是一个和声语言的伟大开拓者，于是，在他的复调乐曲——即使是赋格曲中，总是体现出对位手法与和声内涵融为一体的独特风格。但这并非说巴赫是这种结合形态的第一个创造者。所谓独特风格，则是说明在他的作品中，一方面展现出对位技巧的高度发展；但同时，音乐又在极为丰富多彩的和声内容的高度控制之中，使作品达到一种复调织体的陈述与完整的和声功能化之间神奇地融为一体的境地。

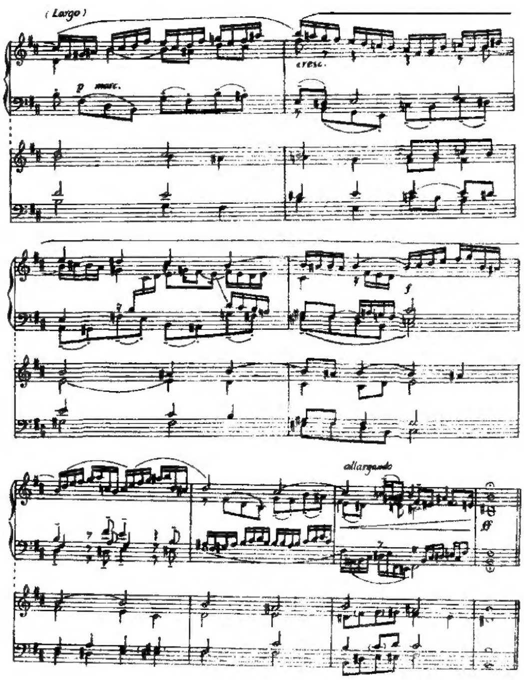
首先，巴赫复调音乐中的单声旋律（如赋格曲的主题）即往往显示出明显的和声内涵。尤其是半音性质的曲调进行，更可证明是某种确定和声进行的结果。因为这种声部线条似乎纯粹是作为整体和声中的一根丝被抽出来。如下面这一赋格主题的旋律，大体上可概括为下方所注释的和声。尽管在对位的处理中还可包含更为细小的和声内容，但作为总的和声思维梗概来说，这一和声背景则是没有什么疑问的。

例 31（原书例 99）　　巴赫：平均律 I 24 图式



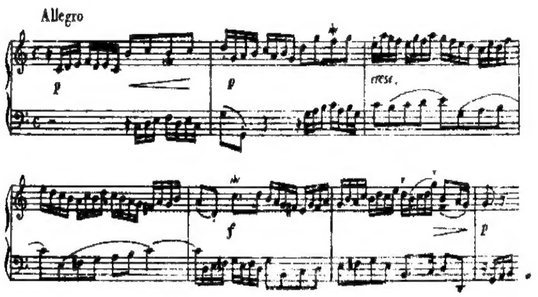
于是我们可以看到，这一主题由于它所蕴含的和声素质，使乐曲在最后 8 小节中显示出多么大的和声动力。4 个声部各自的横向发展与它们之间共同的纵向交织，天依无缝地结合成为一个整体，在极为严密的逻辑化的和声功能运行中，将乐曲推到终点。

例 32（原书例 100）　　巴赫：平均律 I 24

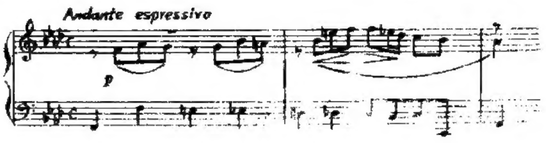


在和声思维的推导下，无论是对比性的还是模仿性的复调手法便都可以直接了当地表达和声的意图了。我们可以从巴赫的许多二声部作品中看到这一现象：两个声部似乎就是没有填写内声部的和声轮廓。高声部近乎主调音乐的旋律声部；下方的线条则很象和声的基础低音。于是，声部之间作为复调中的同等地位关系被削弱而趋于主要声部与陪衬声部的关系了。如下面两例：

例 33（原书例 101）　　巴赫：二部创意曲：1



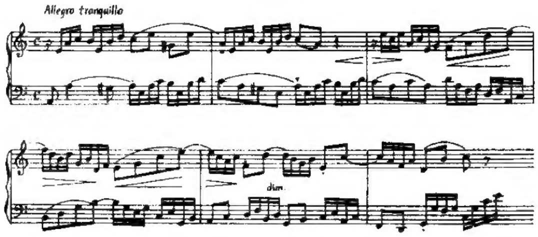
例 34（原书例 102）　　巴赫；三部创意曲：9



© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

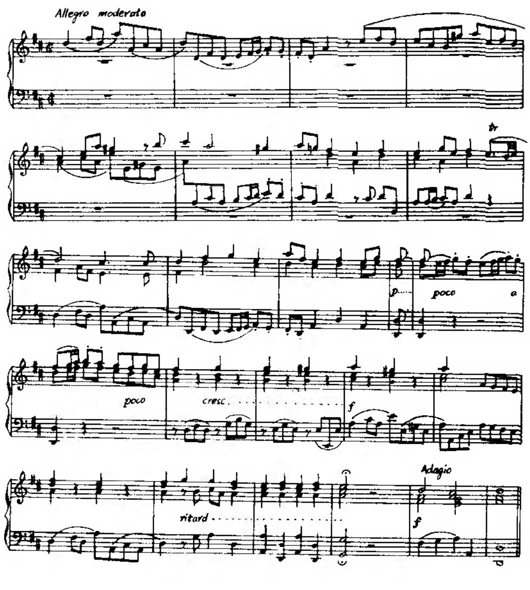
当声部均表现为分解和弦的形态时，可以说是整个音乐和声意义的进一步强化。因为这时进行着的所谓一个声部实质上已经代表了一个和弦的诸多和弦音，是和声中多层次的反映。所以，分解和弦的进行已使声部的旋律意义趋于含混，因而这种结构形态的“复调”音乐则逐渐失去其典型性。它所带来的却是整个空间的和弦充斥，使音乐完全笼罩在泛音音流的混响气氛中。纯净的三和弦则会为我们带来辉煌悦耳的明快感受。和弦的更换有如不同色泽的光亮在闪耀。

例 35（原书例 103）　　　　巴赫：二部创意曲：8



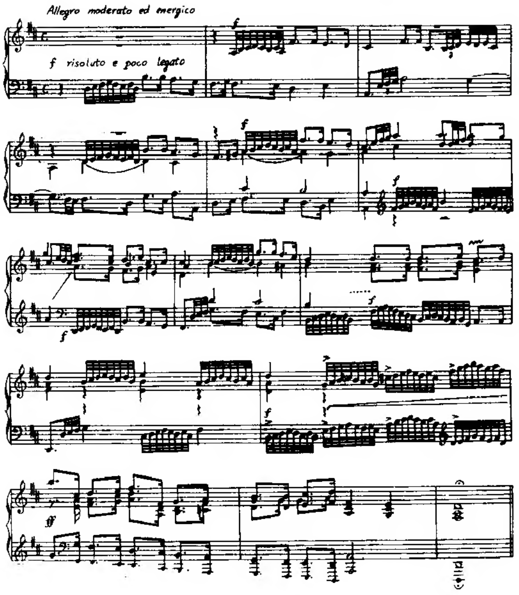
这不由使我们联想到巴赫的同时代作曲家乔治·弗里得里希·亨德尔（G. Friedrich Handel，1685—1759）的音乐创作。亨德尔与巴赫在同一历史时期中共同接受着主调音乐潮流的感染。但由于他们之间的个性和活动范围的差异，而使他们的艺术风貌有所不同。也许是由于亨德尔对当时歌剧体裁的发展更为关注，而使他与新的主调音乐风格比巴赫更为靠近。在亨德尔的音乐中，即使是复调体裁的作品，也仍然充分显示出主调音乐的和声思维特点。如下例的小赋格曲：

例 36（原书例 104）　　　　亨德尔：小赋格



从上例不难看出，这种以和声思维展现的复调陈述方式最终将趋于完全的主调结构似乎是不可避免的（如曲例结尾部分）。巴赫也有类似的倾向。例如平均律钢琴曲第 1 册第 5 首 D 大调赋格曲。基于乐曲铿锵有力的进行曲气质以及各声部中果敢刚劲的节奏型，最后发展到以节奏整齐化一的和弦织体结束全曲，自然就成为顺理成章的事了。

例 37（原书例 105）　　　　巴赫：平均律 I 5



这种块状和弦的织体形式在亨德尔的音乐中似乎显得更为典型突出。通过这种形式，亨德尔在音乐中常常表现出一种肃穆庄重，有时又带有刚劲坚毅的气度。例如著名的《弥赛亚》序曲开始与结尾的段落；某些歌剧序曲的引子以及大协奏曲的慢板前奏等。巴赫是一位生活清贫，殊于交际，一心埋头于艺术的自我“修炼者”。他的音乐蕴藏着深刻的内涵，有着拨动人们心弦的内在力量。而亨德尔则是一位周游各国、社交广阔频繁的活动家。在当时以及他本人的歌剧创作中，不乏描写历史事迹、民族兴衰等大的题材内容。这些都十分自然地使他的音乐具有一种气壮辉煌的独特个人风格。

[**（五）略**]

（六）模进—— 音乐展开的有效动力

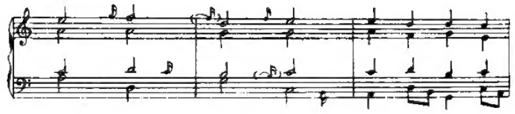
在音乐创作史上，世世代代的作曲家们创造和积累了丰硕的写作技巧。在不同时代不同风格的音乐中，反映出手段各异的发展乐曲的方法。但从古今大师们的手笔下，模进似乎表现为促进音乐展开的一种有效手段，因而成了人们公认的重要作曲技术手法之一。它的进行，有如物体的贯性运动那样自然与合乎情理。一方面它不断承袭了已有的素材因而使音乐连贯统一；

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

同时, 这些素材又是每次都变换了新的位置, 出现在不同的高度上, 这又在统一的基础上体现着新的发展。巴赫便在他的音乐中极为频繁地应用这一手法, 使模进成为推动音乐展开的主要形式。这从前面所举第 33、35、37 等各例均可得到证实。其主要特征为: 在主题陈述完毕以后, 即以模进推动音乐的展开。

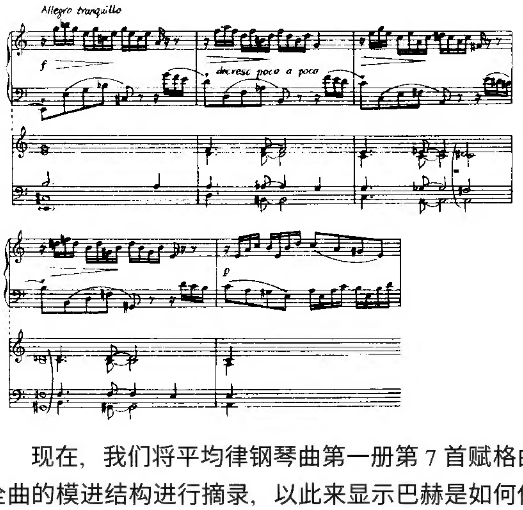
巴赫所采用的模进包括两种性质: 一是自然音模进, 或曰调内模进。如例 35 第 3、4、5 小节。和声图式如下:

例 38 (原书例 117)



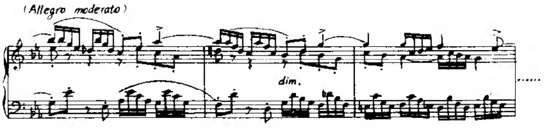
自然音模进显得流畅、洒脱, 往往给人以舒展松弛之感。这是巴赫所采用模进的基本形式。二是半音模进, 或曰离调模进。这种性质的模进则给音乐带来一定的功能紧张度, 很象一根结实的链条, 一环环地紧扣在一起, 有着很强的内聚力和不可分割性, 在音乐展开中充分地表现出其难以中断的和声倾向关系。例 35 作品的后一部分便又采用了半音模进手法:

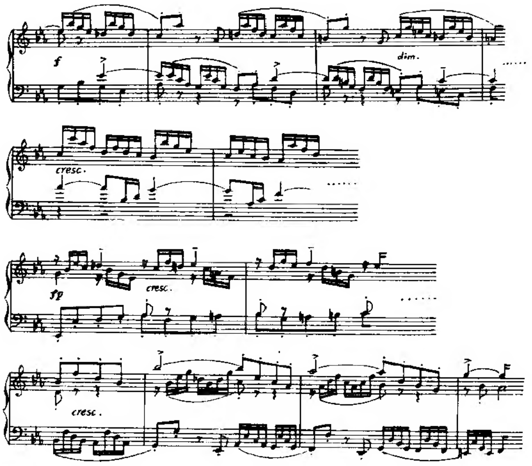
例 39 (原书例 118) 巴赫: 二部创意曲: 8



现在, 我们将平均律钢琴曲第一册第 7 首赋格曲全曲的模进结构进行摘录, 以此来显示巴赫是如何使模进 (包括自然音的与半音的) 成为推动整个乐曲发展的重要支柱的。

例 40 (原书例 119) 巴赫: 平均律Ⅰ 7





巴赫是一位在生活十分艰辛的条件下默默进行工作的艺术家。当时他没有投入风靡一时的意大利音乐热潮, 因而不太为人们知晓。但他却以特有的才华和智慧广泛汲取来自各方面的艺术精华。尽管以上对他的论述极其粗略, 但是足可看到, 至 18 世纪中叶以前, 整个和声艺术通过他的手笔, 已被提高到怎样一个空前的水准。在多声音乐向和声化过渡逐步走向成熟的伟大时刻, 巴赫确实为我们树起一座历史性的丰碑。在他离去之前, 已经为人们留下可供继续开拓艺术进程的丰富素养。于是, 以音乐史上辉煌的“维也纳古典乐派”为代表的一批卓越的音乐大师接受了巴赫的成果。他们紧握着手中的接力棒, 奋发地去开拓 18 世纪后半叶新的艺术前景, 从而在音乐上造就出一个更为灿烂的历史时代。

Ⅷ. 维也纳古典乐派的诞生

18 世纪中下叶, 历史进入一个崭新的时期。资本主义经济在英、法等国的发展, 冲击着整个欧洲尚存的封建制度。作为专制统治下的人民群众, 自然地投入了这一进步的伟大历史变革运动。

在思想意识形态领域中, 出现了由法国知识份子率先掀起的以民主自由为中心内容的启蒙教育热潮。于是便引发了德国历史上著名的“狂飚运动”。

思想上的新潮流猛烈地冲击着人们的文化艺术观。艺术家们要求进一步冲破封建意识的禁锢, 得以在创作中表现人的坦荡襟怀和新的美学情趣。于是, 音乐活动进一步挣脱宗教思想的束缚而逐渐走出教堂, 更充分地投入社会, 并以极为丰富的形式反映社会变革中的新风貌。在这时期, 器乐的发展成为当时突出显著的倾向, 乐队演奏的音乐会已是社会音乐活动的重要形式之一。

此时, 在德国出现了以约翰· 斯塔米茨 (Johnn

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

Stam itz, 1717—1757) 等主要是捷克籍作曲家为代表的曼海姆乐派。这个乐派突出地发展了乐队的艺术表现力，尤其以音乐的强弱过渡演奏手法而著称。

与此同时，以伊曼纽·巴赫 (Carl Philipp Em anuel Bach，1714—1788，德) 为首的另一乐派——北德乐派则在和声、曲式的进一步发展上更为注重对音乐内容的刻画，从而使音乐更深一步地表达了当时“狂飚运动”的思想精神。这种要求艺术形式更紧密地联系和服从作品内容表达的新思维，在当时格鲁克（Christoph W illibald Gluck，1714——1787，德）的歌剧改革事业中，已有着十分充分和鲜明的体现。

欣欣向荣、朝气蓬勃的世俗风尚自然使音乐气质相应地变得明快乐观，并富于民间生活气息。这突出地反映在奥地利作曲家海顿（Joseph Haydn，1732——1809）的音乐中。

海顿历史性地确立了奏鸣曲快板和交响套曲（包括弦乐四重奏的完整形式）等曲式与体裁的基础结构形式。然而即使在这种富于交响性倾向的乐曲中，仍然能充分体现着民间生活中的明朗生气。甚至在类似清唱剧这种宗教性体裁的作品中，也被海顿在很大的程度上加以世俗化了。

随后而来的是另一位同国籍的天才大师莫扎特 (W olfgang Am adeus M ozart，1756——1791，奥)。他将音乐的内容表达、心理刻画以及结构形式的发展推到更高更成熟的完美境地。他也力求使音乐内容的深刻性与民俗的爽朗气质融为一体。因而，即使在他最困苦的逆境中产生的作品，也仍是那样的乐观向上。

莫扎特并且认为，在一切作品中，处于最高统治地位的是音乐本身，而非诗和剧词。这似乎与格鲁克的观点相悖。然而，也许这就是着意用各种器乐体裁来表现人的内心活动而促成器乐高度发展的重要缘由之一。

逐渐地，不同品种的各类器乐作品则在和声、曲式、音乐体裁等方面，都形成了一种典范的构成形态和风貌格调。于是，在 18 世纪中后期的西欧，便形成了一个主要由器乐创作展现的具有伟大历史意义的音乐流派——著名的“维也纳古典乐派”。它的奠基者和代表人物便是海顿和莫扎特。以后，则由贝多芬 (Ludw ig van Beethoven，1770—1827，德) 将其艺术成果推至乐派的顶峰，并进而投入 19 世纪的浪漫主义潮流。

[XIV — XVI（**共三部分**）**略**]

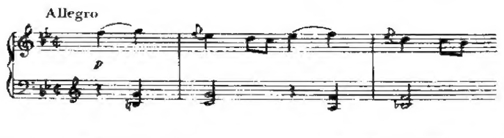
XVII. 调的离心趋势

（一）半音体系的扩张

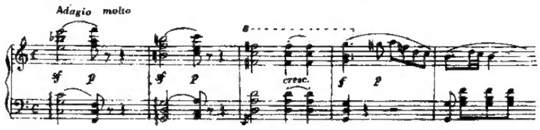
虽然一切副调和弦的应用都在统一调性 (主调) 的控制之下，但无论如何，频繁连续的离调，总存在着将音乐引向调性暧昧含糊的危险性。当然这种情况的发生必然也是出于音乐表现上的需要。我们从下面两例作品均以副属和弦开头即可感到音乐的起始这那样含蓄婉转。由于主调自然功能很快得到展示而未使乐曲基本调性受到动摇。

例 41（原书例 156）

莫扎特：第 3 钢琴奏鸣曲 K· 281

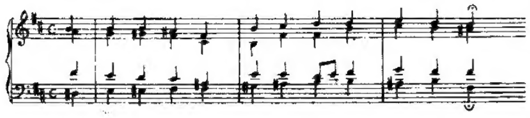


例 42（原书例 157） 贝多芬：第 1 交响曲



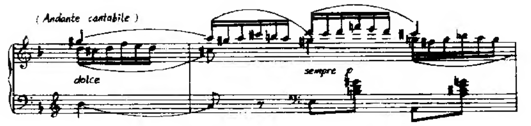
这种手法的运用我们又可追朔到他们的先辈。请看巴赫一首圣咏的开端。

例 43（原书例 158） 巴赫：圣咏 105

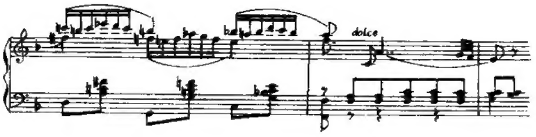


但是，副属和弦有时不直接简单地解决到其下 5 度的副主和弦，而是在解决和弦的根音上又构成再下 5 度和弦的新副属和弦。这种作连续下 5 度关系的属功能连锁进行，必然会局部地酿成调的离心性。由于副属和弦的每一次进入都造成一次心理上的落空，并且又产生新的期待，所以，连锁进行往往是较大型曲式中主题再现之前的一种有效的预备手段。因为在模糊调性中的长期等待，会使调性明朗的主题最终出现显得更为肯定完满。在下例中，不协和的副属七和弦 (旋律中并含和弦的 9 音) 在作 4 次连锁进行以后，才正式导入再现部的主题。有趣的是，在最后一个属七和弦中，旋律例外地使用了调式自然音级的大 9 度（在此前的其它和弦上均为小 9 度)，它作为一个明确的调式自然音律的展现，立刻使人意识到这将是导回原调的最后一个属和弦了。

例 44（原书例 159） 莫扎特：第 41 交响曲



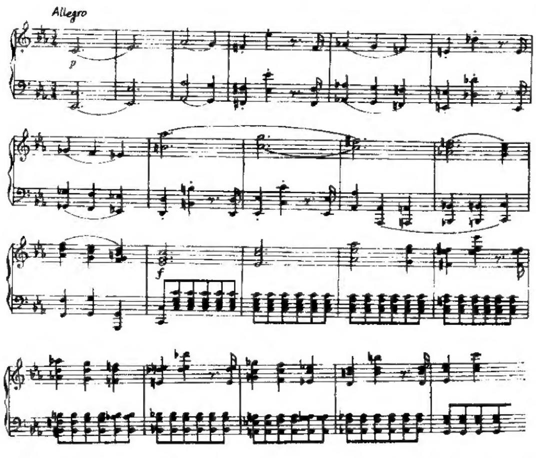
© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.



进而，连锁进行中的属七和弦又可在原来功能关系的基础上被减七和弦所取代。由于减七和弦的音响特征所赋予和弦倾向上的含糊性，致使我们原来在每个属七和弦进入时所激起的落空感都不存在了。我们似乎暂时游荡在一片茫茫的迷雾之中。不过，当这些连续的减七和弦依附于特定旋律条件下，仍能使我们触摸到暗暗的和声功能标志，从而感受到一定的调性进程。然而使我们惊叹的是，莫扎特竟绝妙地将减七和弦连锁进行用在一首钢琴协奏曲的主部主题上，成为主题旋律的和声背景。更确切地讲，应视为是以减七和弦连锁进行的和声结构派生出作品的主题旋律。在这里，莫扎特却又偏偏以单声音乐的织体先奏出曲调，等到反复时，才以乐队全奏的形式加进和声，似乎要先给听众一个多声思维的考验，而后再加以实际的验证。

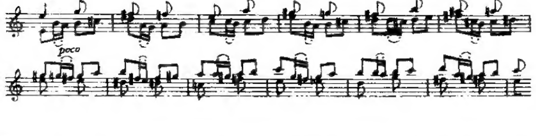
例 45（原书例 160）

莫扎特：第 24 钢琴协奏曲 K · 491



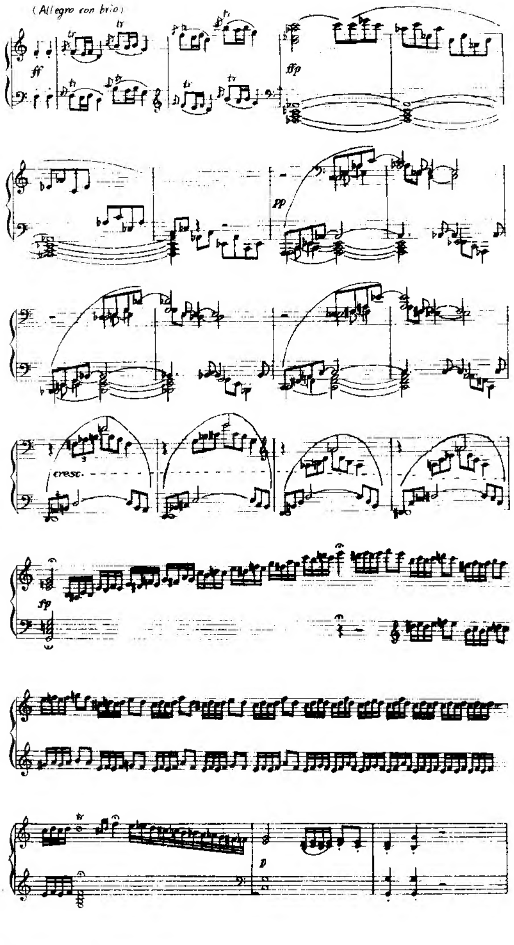
我们都清楚地知道，属功能不协和和弦的连锁进行，其特点是声部的半音下行。首先，这主要表现在导音逆反原来的上行半音解决的倾向性，而向下进行到另一和弦的不协和音。实际上，连锁进行的这种基本结构形态早在巴赫的音乐中就已经开始显示出来。

例 46（原书例 161）　　巴赫：a 小调组曲（1003）



其次，便是另一声部所体现的“下导音”的进行。而当连锁进行完全建筑在减七和弦结构上时，所有声部便都在作向下的半音移动，形成整个和弦的逐步滑落。如果我们从这种典范的模式中尚能领受到其功能倾向内涵的话，那末当减七和弦反过来作向上半音进行时，它们原有的内在功能自然倾向则完全失掉了，所剩下的仅仅是由于声部线条的向上推进所带来的前进感而已。这无疑更进一步加深了调的离心作用。我们从贝多芬的第 3 钢琴奏鸣曲中便能十分真切地感受到这一和声手法的艺术作用。在乐章接近尾声时，音乐把我们带入一个迷茫的境地。在一段由一系列减七和弦以含糊的功能关系（前四个减七和弦虽仍为属功能连锁进行的内在关系，但外声部却作平行的向上大二度进行；之后便是两次向上半音关系的进行）所造成的混沌过程之后，一声明沏的终止四六和弦响出，使我们有如透见阳光一般而豁然开朗。随着明晰而轻快的华彩音响，就好象带领我们走过一段布满野花的路径，最后回到我们的出发地。

例 47（原书例 162）　　贝多芬：第 3 钢琴奏鸣曲

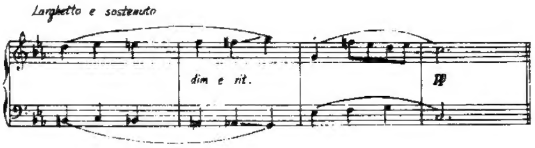


© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

在维也纳古典乐派的半音化和声中，尚有一个十分重要的和声素材在功能展开中起着强劲的作用，这便是向属功能有更为积极倾向性的增六和弦。也许由于其和弦结构在音响上与属七和弦有极为相似之处，所以它十分协调地融于维也纳大小调和声的整体风格之中。但这只是增六和弦存在的一个笼统根据而已。它的主要功能在于所含增 6 度音程在倾向力度上的意义。

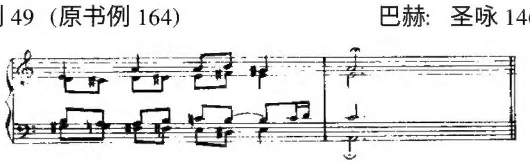
我们仍可从巴赫的音乐中找到产生和形成增六和弦最核心因素的雏型：

例 48（原书例 163）　　巴赫：小步舞曲



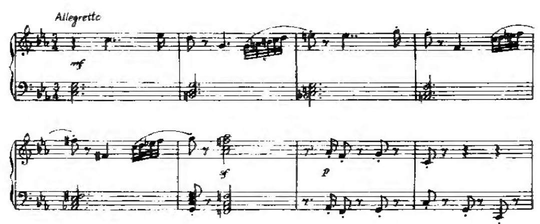
在巴赫的另一首作品（第 146 首圣咏）中，这一核心音程—— 增 6 度向 8 度的解决则得到完整和弦的展现。在这里，增六和弦没有直接进行到属和弦，而是先通过属低音的四六和弦，再进入属的导音升D，迂回地达到最后的正格终止。

例 49（原书例 164）　　巴赫：圣咏 146



及至 18 世纪后期，在典范的维也纳乐风中，由于和声意识的强化，而使每个和声素材都在特定和声节奏的安排中得到重点不同的突出。我们从贝多芬 c 小调变奏曲的主题中，清楚地看到其和声运行几乎就是前面巴赫和声的再现。但每个和弦由于时值的扩大而使其在音乐中的份量大大加强了。尤其是外声部的逐渐展宽，给音乐的向前推进造成不可阻挡的趋势。在这个过程中，增六和弦在力度和色调上都是十分显著的。它虽然没有处在渐强的最后顶点上，但它是非自然音和弦的最后一个。

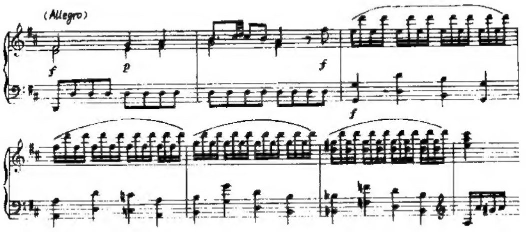
例 50（原书例 165）　　贝多芬：变奏曲W 0080



由于增六和弦是导向属功能最积极的和声素材，所以它常常处在下属功能延伸的最后极点上。它的出现表明下属功能的终结和属功能的立即进入。

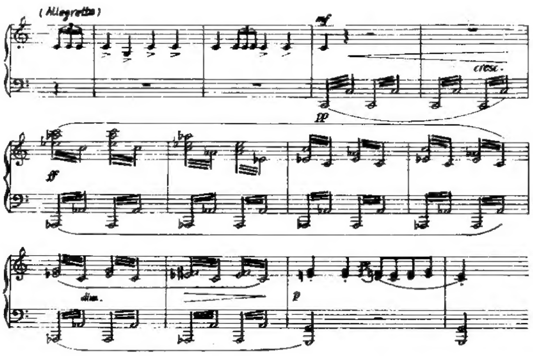
例 51（原书例 166）

莫扎特：第 6 钢琴奏鸣曲 K· 284



增六和弦的低声部主要表现为和声大小调式的Ⅵ级音，因而往往采用该音较长时值的延续，使其上方由小调的Ⅵ级三和弦或下属六和弦通过添入属调的导音，在低音持续不变的情况下过渡到增六和弦。

例 52（原书例 167）　　海顿：第 100 交响曲



（二）等音手法的应用

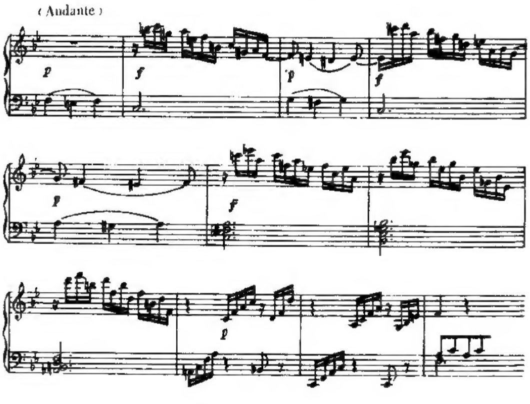
我们曾经指出过减七和弦音响表现在和声功能上的暧昧性质以及增六和弦与属七和弦在音响上的相似性，维也纳古典乐派有时正是利用这种特点 在作品中的某些过渡性段落展示调的离心趋势，借以更加突出主要主题出现时调的明确性—— 调的向心趋势。但这里所说的却不仅是例 47 所表现出的减七和弦本身及其连续进行所带来的调的朦胧感，而是通过减七和弦与增六和弦的等音转调手法使调性暂时处在摇摆不定难以捉摸的游移状态中。如下例：在开始 4 小节的 T 与 D_7（由于被和弦外音装饰而使之稍趋模糊）之后，进入一个减七和弦。这个原本为主调Ⅱ级和弦的副属导七和弦却以等音变换的方式成为降 e 小调属和弦的副属减七和弦而意外地解决到属低音的四六和弦。随后而再来的减七和弦又以降 e 小调属功能导七和弦与原调

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd.　All rights reserved.

重属导七和弦的等音关系转回 F 大调。实际上，这种调的转瞬即逝的闪现恐怕称不上真正的转调。但由此产生的调的短暂游离却为作品带来特有的情趣。

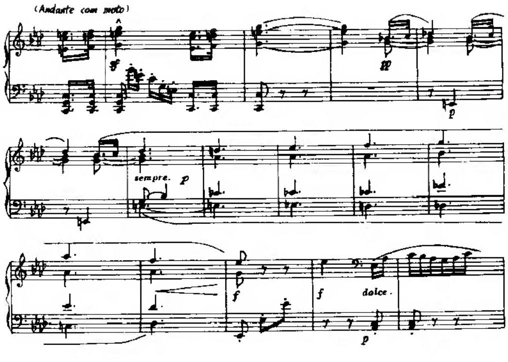
例 53（原书例 168）

莫扎特：第 15 钢琴奏鸣曲 K·533



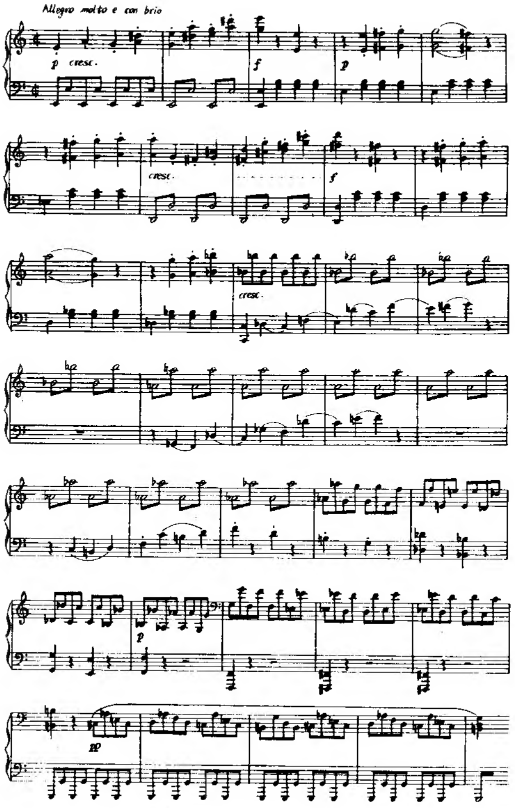
在下面被减七和弦为主的不协和音响统治的音乐片断中，调的离心倾向甚至使我们难以判定作为转调媒介的确切位置——究竟是第 4 至 6 小节的减七和弦等音变换（C：$D\mathrm{VII}_7/S$ = ♭A：$D\mathrm{VII}_2$）抑或第 7 小节的属七和弦等音变换（C：$D_7/S\mathrm{VI}$ = ♭A：增六和弦）。音乐暂时被一种迷朦的气氛笼罩着。贝多芬有意地以这种含糊的乐意来为变奏曲主题的明确再现作准备。

例 54（原书例 169） 贝多芬：第 5 交响曲



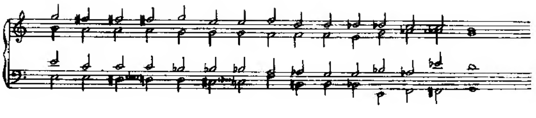
可以看出，促成调离心倾向的这些手段用在音乐颠簸激荡的部位中是较适宜的。贝多芬往往在奏鸣曲式的发展部中利用它，使其发挥乐思发展所需要的作用。这在他的第 8 钢琴奏鸣曲（“悲怆”）第 1 乐章的发展部中有着十分鲜明的体现：两次减七和弦的等音转调；连锁进行的模糊去向以及高声部的连续半音下滑和低声部由短促和弦外音所构成的半音音型跳动，这一切都使整个发展部处在极为不安的状态中。

例 55（原书例 170） 贝多芬：第 8 钢琴奏鸣曲



如将上例的和声节奏加以压缩，整个和声轮廓可用和声图式展示如下：

例 56（原书例 171）



（三）不同调式的交替

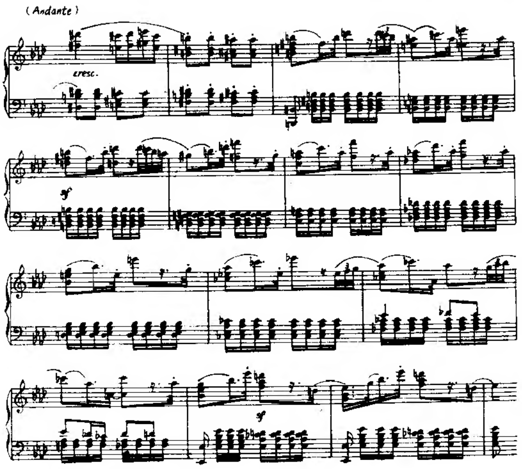
在音乐中，不同调式的相互交替是促成调离心倾向的又一种表现形式。这种手法的应用，无论在同一个调性中心的调式（同主音的不同调式）之间，或者在相同调号的调式（同音列的平行调式）之间，都可能造成调的游离感。不过，调式交替所带来的并不是由减七和弦产生的那种朦胧的效应，而是鲜明的色彩变换。尤其是同主音不同调式的交替，会给音乐渲染出闪闪发光的效果。

我们从 16 世纪开始出现至巴赫时期成为规范的所谓“辟卡迪”3 度的应用，即可领会到最初将小调音乐结束在大调上的光辉效果。到了维也纳古典乐派时

© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.

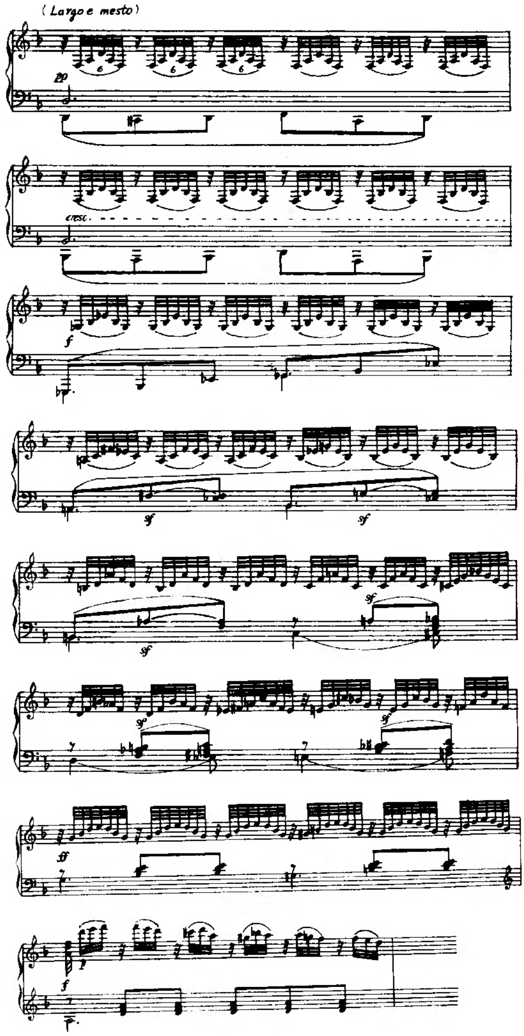
期, 调式交替往往成为更富于和声色彩变化以至调离心趋势的手段。例如在下面的音乐片断中, 除了通过减七和弦突然进入 F 大调 (第 6—— 7 小节) 外, 又立即引进同主音小调—— f 小调的Ⅵ级大三和弦 (第 7 小节), 从而形成暂时的降D 大调。在经过该调属和弦的副属减七和弦以后, 解决到的又是同主音小调 (降 d 小调) 的小属和弦。这时, 它便开始取得原调降A 大调的同主音小调—— 降 a 小调主和弦 (t) 的意义, 然后经过Ⅵ级和弦、重属和弦以及增六和弦等, 达到属和弦而转回本乐章的主调。莫扎特采用这一系列的调式交替手段, 无疑使音乐的展示较例 53 的片断显得更有声色。

例 57 (原书例 172)　　莫扎特: 第 39 交响曲



在贝多芬的音乐中, 这一系列手法的处理, 有时显得更富有层次和明确的意图。例如在下面这一从 d 小调开始最后又回到 d 小调的音乐片断中, 最初是用协和的三和弦进行陈述。由于开始的两个三和弦 (t 与Ⅵ) 各自都在低声部采用主题旋律, 形成各为一调的移调关系, 于是第 2 小节的Ⅵ便取得降B 大调主和弦的意义。第 3 小节增加了降G 音, 这一和弦作为降B 大调同主音小调 (亦即和声大调) 的 s 而使音乐的调式色彩向前推进了一步。之后便分别以两个减七和弦先后引进两个新调—— 降 E 大调和 F 大调, 它们都是以终止四六和弦的面貌出现的。虽然只是瞬间的短暂过程, 但作为减七和弦之后大三和弦的进入, 却显得光彩夺目。再以后便主要是连续的不协和和弦 (包括减七和弦的连续) 以低音的向上半音级进一直推到属音上的终止四六和弦, 从而结束调离心趋势的全部过程。

例 58 (原书例 173)　　贝多芬: 第 7 钢琴奏鸣曲



© 1995-2004 Tsinghua Tongfang Optical Disc Co., Ltd. All rights reserved.